开放尚和精神与唐朝乐舞繁荣*

陈望衡

（武汉大学城市设计学院，武汉　430072）

摘要：唐朝乐舞繁荣，主要原因是帝国采取开放的国策，一是破“雅俗之辨”，立“和”为主题；二是破“亡国之音”论，给政治与音乐关系松绑，让音乐回归娱乐本位；三是破“夷夏之辨”，广泛地吸纳胡乐。所有这一切，带来唐代音乐创作力的解放，带来唐代音乐的繁荣。

关键词：唐朝；乐舞；开放；创新

中图分类号：G60-052　　文献标志码：A　　文章编号：1001-862X(2015)04-0129-006

DOI:10.16064/j.cnki.cn34-1003/g0.2015.04.056

唐朝乐舞在中国音乐舞蹈史上具有重要地位，无论是宫廷的乐舞，还是民间歌舞，都获得空前发展。唐朝的乐舞不仅展现出百花齐放的繁荣景象，而且向着高水平的乐舞大戏方向发展，某种意义上，它成为唐代精神的集中体现。唐朝乐舞之所以取得这样高的成就，主要原因是唐帝国采取开放的国策，一是破“雅俗之辨”，立“和”为主题；二是给“亡国之音”摘帽，给政治与音乐的关系松绑，让音乐回归娱乐本位；三是破儒家的“夷夏之辨”，广泛吸纳胡乐。这一切促使音乐创作力解放，造成了唐代音乐的繁荣。

一、破“雅俗之辨”，立“和”为主题

儒家对于音乐是讲究雅俗之别的，但什么是雅，什么是俗，并没有严格的标准。说到雅乐，举例多是《咸》、《韶》，说到俗乐，举例多是郑、卫之声，然而面对实际的音乐现象，区分雅俗并不容易。隋文帝即位时，着手建立雅乐体系已经非常困难了。然隋文帝非常看重雅乐，认为这是国家大事，不能没有雅乐。于是，他让臣下开展讨论，同时，又派乐官北上南下搜寻雅乐，最后亲自认定来自南朝的商乐为华夏正声。

唐帝国显然没有这样重视雅乐。唐高祖时代，雅乐体系沿用隋制，直到唐太宗即位，方着手建设属于自己的雅乐体系，这动作之慢，已见出对雅乐不重视了。唐的雅乐该如何建？

太宗放话：“礼乐之作，盖圣人缘物设教，以为樽节，治之隆替，岂此之由？”[1]1041 意思要学习圣人的做法，根据当代的实际情况来规划、设计，即“缘物设教”。这一指导思想十分重要，足见唐太宗不拘祖宗成法，看重从实际出发，实事求是。太宗没有强调雅乐的纯正性，没有提出要区分南北，也没有强调要区分夷夏。太宗说：“治之隆替，岂此之由？”意思是国家的治乱，根本就不在此。这话的深层含义是：不要将雅乐的事看得太重了，它不过就是乐罢了；它不是政治，无关治乱。这种指导思想下建立的雅乐当然不可能纯粹，必然会根据时代的需要，对祖宗传下来的雅乐体系有所酌取，有所增删，最终如唐太宗时的太常少卿祖孝孙所奏：“陈、梁旧乐，杂用吴楚之音；周、齐旧乐，多涉胡戎之伎。于是斟酌南北，考以古音，作为大唐雅乐。”[1]1041 祖孝孙所奏耐人寻味，原来，自古以来，这雅乐就是变化的，陈梁、周齐

本刊网址·在线杂志：www.jhlt.net.cn

* 基金项目：中华社科基金重点项目“中华审美意识通史·唐代审美意识”(11AZD053)

作者简介：陈望衡(1944—)，湖南邵阳人，文学博士，武汉大学城市设计学院、哲学学院教授，博士生导师，主要研究方向：美学、中国哲学和中国传统文化。

均如此。那么,唐朝制作雅乐“斟酌南北,考以古音”也就不显得唐突了。

大唐雅乐体系,有一个主题,那就是“和”,这“和”体现在诸多方面:

第一,重视继承传统,古今贯通。雅乐是有一个传承体系的,按《旧唐书》所述,此体系溯源于黄帝,创立于西周,为华夏正声。战国时,“礼乐出于诸侯,雅颂沦于衰俗”,雅乐体系遭到弃置。秦始皇建立统一政权后,不用这个体系。汉朝,直到汉武帝、汉宣帝时代,雅乐体系才得以捡拾起来。西晋末年天下再次陷于战乱,典章殆尽,雅乐再次遭到浩劫。隋帝国建立,出生于北方的隋文帝果断地判定来自南陈的雅乐为华夏正声,以此为基础,创建属于自己的雅乐体系。唐代的雅乐沿袭隋乐,后虽经改创,大体上还是以隋乐为基础的。尽管如此,隋乐也还不是古音,唐朝制定自己的雅乐体系,还得“考以古音”。如此说来,唐朝的雅乐体系较之隋乐更注重继承传统、贯通古今。

第二,重视国家一体,南北贯通。中国历史上大一统的政权,除明代外均先在北方立国,然后统一南方。这在理论上意味着北方文化对南方文化的征服。然而,实际情况并不是这样。由于南方战乱少,经济繁荣,文化昌盛,多代表先进文化。政权上的统治并不意味着文化上的统治。南北文化上的融合,往往表现为南方文化对北方文化的征服。隋文帝认为南陈的曲调为华夏正声,以陈乐为隋乐的基础,就说明了这一点。唐乐袭隋,说明唐代的雅乐体系充分吸收了南方音乐文化的精华。祖孝孙说唐朝雅乐制定“斟酌南北”,说明它较隋乐更注重南北音乐的融合。唐是中国历史上仅汉可与之媲美的强大帝国,唐朝建立的雅乐体系,作为华夏正声,获得了南北民众广泛的认同,是真正的大一统之声。

第三,提出文武之道,各随其时。唐代的乐舞中,首出者应为《秦王破阵乐》,这首军功乐舞,充分体现出唐帝国的英雄气概,是唐朝精神的最强音。据《唐书》记载,《秦王破阵乐》产生于秦王破刘武周的战争中。李世民登基后,此曲进入雅乐。李世民对这首当年的军歌深有感情,他充分肯定这首破阵乐的意义:就当年来说,它有激励士气的作用,就今天来说,它有警示不忘本的意义。但是,当尚书仆射封德彝说此乐“实弘济之盛烈,为将来之壮观”,太宗就不同意,说:“朕虽以武功定天下,终当以文德绥海内。文武之道,各随其时,公谓文容不如蹈厉,斯为过矣。”[1]1045 就唐帝国来说,确是用武功定天下的,但是,安天下却不能靠武功,只能靠文德。为此,他对《秦王破阵乐》进行改造,首先是,令魏徵、虞世南、褚亮、李百药改制歌词。其次,将歌舞内容作适当改造,“增舞者至百二十人,被甲执戟,以象战阵之法”,既然重在阵法,战争的恐怖就削弱了。最后,将乐舞名改为“七德”,为这场战争定了性——实施仁德[1]1045,这种改动,突出一个字:文。

也许,唐太宗认为,相当于国歌的《秦王破阵乐》虽经改制,还不足以体现唐朝以文德治天下的基本理念,于是,他亲自动手,“赋诗十韵”,这“十韵”主题很鲜明:庆善。太宗让起居郎吕才将他的诗制作成音乐,为《功成庆善之曲》。他特意让儿童来表演这首乐曲,孩子们“皆进德冠,紫袴褶”,非常可爱。可以想见,乐舞是很温馨的。太宗为此乐舞赐名为《九功之舞》。这《九功》之舞,虽是儿童舞,却不是给儿童看的,“冬到享宴,及国有大庆,与七德之舞偕奏于庭”[1]1046。此外,为了制造太平景象,他还让臣下制作《景云河清歌》。由此可见,唐太宗深懂艺术当随时代的道理,不是被动地而是主动地引领着时代的艺术潮流。

第四,国以雄强为本,音乐的主旋律只能是崇高。唐朝是凭武功获得天下的,但自开国日始,唐太宗便重视文德。体现在乐舞创作上,他有相当高的自觉意识,亲自动手创作文舞。至高宗,文武两个方面的乐舞齐备,且有明确的使用章程。虽然从治国的战略全局来看,文武都是需要的,而且更应重文,但是,立国之本,仍然是强——国家要强,国力要强。国力强突出体现在军力强,而军力强,又关键在有居安思危的意识,不忘本。从文艺的角度,无疑,重要的措施就是在君臣的文艺生活中突出崇高的主旋律。《旧唐书》载:“贞观元年,宴群臣,始奏《秦王破阵》之曲。太宗谓侍臣曰:‘朕昔在藩,屡有征讨,世间遂有此乐,岂意今日登于雅乐。然其发扬蹈厉,虽异文容,功业由之,致有今日,所以被于乐章,以示不忘本也。’”[1]1045

《秦王破阵乐》一度为高宗束之高阁,原因是这乐曲表现的场面有些恐怖,说是“情不忍观”。按礼制,宴集场面,乐舞安排次序是不同的,以文

德取天下者，先奏文舞，以武力取天下者，先奏武舞。唐朝是以武力取天下的，因此，宴集时，需先奏武舞。太宗时，先奏的是《秦王破阵乐》，高宗虽然不喜欢这舞，但礼制不能变，于是，将《秦王破阵乐》改为《神功破阵乐》。《神功破阵乐》虽是武舞，但无论在哪个方面，都远不能与太宗亲自参与制作的《秦王破阵乐》相比，而且它也不是雅乐。过了几年后，礼官韦万石奏请高宗恢复《秦王破阵乐》的演出。关于这段历史，《旧唐书》有详细的记载：

> 三年七月，上在九成宫咸享殿宴集，有韩王元嘉、霍王元轨及南北将军等。乐作，太常少卿韦万石奏称："破阵乐舞者，是皇祚发迹所由，宣扬宗祖盛烈，传之于后，永永无穷。自天皇临驭四海，寝而不作，既缘圣情感怆，群下无敢关言。臣忝职乐司，废缺是惧。依礼，祭之日，天子总干戚以舞先祖之乐，与天下同乐之也。今《破阵乐》久废，群下无所称述，将何以发孝思之情？"上矍然改容，俯遂所请，有制令奏乐舞，既毕，上欷嘘感咽，涕泗交流，臣下悲泪，莫能仰视。久之，顾谓两王曰：不见此乐，垂三十年，乍此观听，实深哀感。追思往日，王业艰难勤苦若此，朕今嗣守洪业，可忘武功？古人云：'富贵不与骄奢期，骄奢自至。'朕谓时见此舞，以自诫勗，冀无盈满之过，非为欢乐奏陈之耳。"待宴群臣咸呼万岁。[1]1050

此段文字透露的信息很丰富，虽然韦万石是以"发孝思之情"说动唐高宗，但骨子深处想表明的是国家必须以雄强的国势为本。恢复《秦王破阵乐》的演出，是想在国家层面上重新确立崇高为审美的主旋律。国势的雄强，首先在精神的雄强，而精神的雄强，体现在审美上就不能没有崇高的主旋律。

《秦王破阵乐》地位十分显赫，它作为唐代的第一乐曲，"犹近世国家之有国歌"[2]62。它的重要地位及影响，最为突出地反映了唐朝的音乐审美观念，即重武尚文。对于一个国家来说，雄强无疑是最重要的。这一思想并不是孤立的，它是整个唐代的审美倾向重要表现之一。

终唐近三百年，更名为《七德舞》的《秦王破阵乐》一直受到唐朝君臣的高度重视。中唐诗人白居易《新乐府》组诗中第一首即《七德舞》。白居易深知此乐舞不同寻常的价值，他在诗中说："歌七德，歌七德，圣人有作垂无极。岂徒耀神武，岂徒夸圣文。太宗意在陈王业，王业艰难示子孙。"[6]37

《秦王破阵乐》传于国外，远达吐蕃、日本、印度。《新唐书·列传一百四十六上·西域上》卷二二一载："隋炀帝时，遣裴矩通西域诸国。……武德中，国大乱，王尸罗逸多兵战无前……会唐浮屠玄奘至其国，尸罗逸多召见曰：'而国有圣人出，作《秦王破阵乐》，试为我言其为人。'玄奘粗言太宗神武、平祸乱、四海宾服状。王喜，曰：'我当东面朝之。'贞观十五年，自称摩伽陀王，遣使者上书。"[3]6237 尸罗逸多为天竺的一个国王，他能知道《秦王破阵乐》，说明这乐曲影响已经到达印度。此乐舞有多种版本保存在日本。据《教坊记》："日本另有《皇帝破阵乐》及《秦王破阵乐》。其舞入《太平乐》故，又有《武德太平乐》、《安乐太平乐》之别称。"[2]62 如此，则充分说明，《秦王破阵乐》的影响是国际性的。

从礼制来看，雅乐与俗乐是应有所别的，大体上，雅乐比较合乎儒家伦理，格调比较高雅，主要产生于中原汉民族生活的区域。唐朝在雅乐体系的制定上，有两个突出特点，一是有所承传，不管实际如何，至少在说法上，上接黄帝虞舜周公的华夏正声；二是有所开放，并不局限于传统。不管是承传还是开放，一切从帝国政权的巩固、国家的统一、社会的和谐出发，这是难能可贵的。

二、批"亡国之音"，旨归"娱乐"

唐初太宗李世民与臣下有一次关于《玉树后庭花》的对话：

> 太宗谓侍臣曰："古者圣人沿情以作乐，国之兴衰，未必由此。"御史大夫杜淹曰："陈将亡也，有《玉树后庭花》，齐将亡也，有《伴侣曲》，所谓亡国之音哀以思。以是观之，亦乐之所起。"帝曰："夫声之所感，各因人之哀乐。将亡之政，其民苦，故闻以悲。今《玉树》、《伴侣》之曲尚存，为公奏之，知必不悲。"尚

书右丞相魏徵进曰："孔子称：'乐云乐云，钟鼓云乎哉。'乐在人和，不在音也。"十一年，张文收复请重正余乐，帝不许，曰："朕闻人和则乐和，隋末丧乱，虽改音律而乐不和。若百姓安乐，金石自谐矣。"[4]461

这段对话鲜明地反映了太宗的音乐审美观："古者圣人沿情以作乐，国之兴衰，未必由此。"音乐以情为本，人有情，需要抒发，于是寄托于音乐。儒家经典《乐记》说："情动于中，故形于声，声成文，谓之音。"[5]3 唐太宗的观点即据于此，这一观点是符合音乐美学的基本规律的。

李世民虽然认为音乐与情感有着内在的必然联系，但不认为国家的兴衰与音乐有必然关系。在这个问题上，李世民与儒家的观点就存在着尖锐的对立。

《乐记》认为："是故治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。声音之道，与政通矣。"[5]3"亡国之音哀以思"包含有诸多思想。人的哀乐由什么决定？从根本上来说，是人的生存状况决定的。但是，作为情感，它由外物感发，这外物就有两种情况，一是生活本身，如太宗所说"将亡之政，其民苦"。二是非生活本身的他物，如自然。人的情感不外乎喜、怒、哀、恶、欲这些类，引起同类情感的事物是很多的，同为悲，可以因感肃杀之景而生，也可以因人生某一不幸遭际而生。不能因它们生的情均为悲，就将它们等同起来，或者说它们有内在的必然联系。

李世民是深刻的，他既注意到了事物的区别，又注意到了事物的联系：是什么性质的区别，又是什么性质的联系。国之兴衰与乐之喜悲是完全不同的两件事，其区别是根本的；它们之间也有联系，这联系只是现象的。李世民认为音乐之性质不决定于国之兴衰，那么，决定于什么呢？他认为决定于"人和"。他说："乐在人和，不在音也。""朕闻人和则乐和，隋末丧乱，虽改音律而乐不和，若百姓安乐，金石自谐矣。""乐在人和"，这观点是深刻的。乐是为人服务的，是人决定乐，不是乐决定人。社会安定，人心和谐，人们不仅能创作出诸多和美的音乐，而且也能欣赏诸多不同情调的音乐。产生于亡国时代的音乐只有在"将亡之政"的背景下，才能发生摧毁人心的作用，而在健康的社会，它的这一作用被抑制了。所以，什么才是繁荣艺术的根本，李世民认为建设一个美好的社会，让"百姓安乐"才是根本。

唐太宗的观点后来为白居易所认同。白居易说："若君政善而美，人心平而和，则虽奏今曲，废古曲，而安乐之音不流矣。是故和平之代，虽闻桑间濮上之音，人情不淫也，不伤也。乱亡之代，虽闻《咸》《頀》《韶》《武》之音，人情不和也，不乐也。故臣以为销郑卫之声，复正始之音者，在首善其政，和其情，不在乎改其器，易其曲也。"[6]897

李世民让音乐的功能回归了它的本位——娱乐。不仅为《玉树后庭花》一首音乐摘了帽，而且解放了音乐创作精神，于是，一大批优秀的乐舞作品得以产生，其中就有《春莺啭》。据《教坊记》载："高宗晓音律，闻风叶鸟声，皆蹈以应节，闻莺声，命歌工白明达写之为《春莺啭》。后亦为舞曲。"[2]179 这首乐曲杨贵妃表演过，其美妙的场景，出现在诸多诗人的笔下。后由日本的遣唐使带回日本，至今仍有舞图、乐谱遗存。在唐代诸多的以娱乐为旨归的乐舞中，《春莺啭》有它的代表性，在唐代可能只有《春江花月夜》堪与之相媲美。这样美的乐舞得以在唐代出现，说明唐人对音乐功能的认识已经在相当程度上突破了儒家的音乐观。从某种意义上说，如果没有唐太宗李世民对《玉树后庭花》"亡国之音"罪名的洗刷，就没有《春莺啭》。

三、破"夷夏之辨"，广纳胡乐

儒家是非常看重"夷夏之辨"的，孔子就非常看不起夷狄，他说："夷狄之有君，不如诸夏之亡也。"[7]24 夷狄的音乐更是从来不入儒家之眼。胡乐进入中国，唐代的知识分子也表示过反对，杜佑在《通典·乐序》中说："秦汉以还，古乐沦缺，代之所存，《韶》《武》而已。下不闻振铎，上不达讴谣。俱更其名，示不相袭。知音复寡，罕能制作。而况古雅莫尚，胡乐荐臻，其声怨思，其状促遽，方之郑卫，又何远乎？"杜佑将胡乐与郑卫之音列在一起，其排斥的立场非常明显。

然而，时代变了，形势变了。开创唐帝国的李渊、李世民他们对于儒家文化并没有太多的偏

爱。虽然他们自许为道家始祖李耳之后，其实，对道家也谈不上信仰。在文化上，他们不拘成见，也没有成见，持开放的态度，不仅对儒道等汉文化兼收并蓄，而且对异域文化包括印度文化、西域文化、日本文化、南诏文化也兼收并蓄。

唐朝在我国历史上对外开放的程度是最高的。周边的国家几乎都与唐有交往，这其中，陆上与海上两条丝绸之路起了很大的作用，通过这两条通道，唐帝国与世界上诸多有较高文明的国家诸如罗马、印度联系在一起。不仅物质文化得以交易，而且精神文化也得以交流。各种其他民族的宗教进来了，各种其他民族创造的艺术也进来了。这其中，乐舞以及相连带的乐器的进入，最为突出。乐舞的进入，对唐帝国宫廷和百姓的艺术生活产生了巨大影响。

就帝国的宫廷音乐来说，高祖登基之后，享宴因隋制，用的主要是取自南朝的清商乐，后来逐渐建立起自己的音乐体系。唐帝国宫廷音乐分为立部伎和坐部伎两个部分。立部伎是立着演奏的，坐部伎是坐着演奏的。就《旧唐书·音乐志》的介绍来看，立部伎有八部，其是，据《旧唐书》介绍："《太平乐》，谓之五方师子舞。师子鸷兽，出于西南夷天竺、师子等国。缀毛为之，人居其中，像其俯仰驯狎之容。二人持绳秉拂，为习弄之状。五师子各立其方色，百四十人歌太平乐，舞以足，持绳者服饰作昆仑象。"[1]1059 杜佑《通典》云："太平乐，亦谓之五方狮子舞，二人持拂为戏弄之状。五方狮子各衣五色，百四十人歌太平乐舞，抃以从之。"段安节的《乐府杂录》将其归入"龟兹部"，书中描绘狮子彩绘情况云："戏有五方狮子，高丈余，各衣五色。每狮子有十二人。戴红抹额，衣画衣，执红拂子，谓之狮子郎，舞太平乐。"五方狮子分青、赤、黄、白、黑五色，由 140 人载歌载舞，气氛热烈，场面宏大，震撼人心。

传入唐帝国的五方狮子代表着"五行"，黄色的狮子必居中心，因为在五行中，黄色为尊，代表皇权。黄狮子通常是不能单独舞的，要舞也只能供皇上观赏。据《唐语林》卷五，"王维为大乐丞，被人嗾令舞黄狮子，坐是出宫。黄狮子者，非天子不舞也。后辈慎之。"[8]486

狮子舞在唐朝宫廷乐舞中还有大曲(1)，名《西凉伎》，相传为开元年间陇右节度使郭知运进献，为西域龟兹乐与河西走廊各族乐舞交融而成。虽然是另一部曲子，但均为舞狮子。白居易、元稹均有长诗对《西凉伎》舞蹈场面作了生动的描绘。

立部伎中虽然只有《太平乐》这一部乐来自国外，但其他乐都来自西域的曲调和乐器。坐部伎有六部，这六部乐中"自《长寿乐》已下皆用龟兹乐，舞人皆著靴。惟《龙池》备用雅乐，而无钟磬，舞人蹑履。"[1]1062

除立部伎、坐部伎外，宫廷常用的管弦杂曲也多用国外的音乐，主要为西凉乐；至于鼓舞曲，则多用龟兹乐。

《旧唐书·音乐志》将唐代传入中国的音乐概括成《四夷之乐》：

> 作先王乐者，贵能包而用之。纳四夷之乐者，美德之所及也。东夷之乐曰《韎离》，南蛮之乐曰《任》，西戎之乐曰《禁》，北狄之乐曰《昧》。[2]1069

东夷乐中有《高丽乐》、《百济乐》，南蛮乐中有《扶南乐》、《天竺乐》、《骠国乐》，西戎乐中有《高昌乐》、《龟兹乐》、《疏勒乐》、《康国乐》、《安国乐》，北狄乐有鲜卑、吐谷浑、部落稽三国之乐。一般来说，源自南朝旧曲的商乐较为柔糜、温雅，而来自四夷的乐舞具有一种原始生命力的野蛮、强劲，具有强烈的感官冲击力。

这些来自异域的音乐不仅带来奇妙的乐舞，而且也带来奇异的装束，让中原的观众大饱眼福。像《高丽乐》，演员的着装是这样的："工人（即演员——引者）紫罗帽，饰以鸟羽，黄大袖，紫罗带，大口袴，赤皮靴，五色绦绳。舞者四人，椎髻于后，以绛抹额。饰以金珰。二人黄金襦，赤黄袴，极其长袖，乌皮靴，双双并立而舞。"[1]1060 又，"南蛮、北狄国俗，皆随发际断其发，今舞者咸用绳围首，反约发杪，内于绳下"[1]1071。

诸多来自西域的音乐对于中原音乐的影响是不一样的，从史料看，影响最大的是龟兹音乐。龟兹的音乐特别有名，玄奘西行取经，路过龟兹，于龟兹的音乐很有感受，他在《大唐西域记》中说龟兹"管弦伎乐，特善诸国"[9]5。据玄奘介绍，当时的龟兹，东西千余里，南北六百余里，国大都城周十七八里，是一个物产丰富、经济繁荣的国家。这

个国家文字“取则印度，粗有改变”[9]5，人民信仰佛教。由于地处印度、西域与中原交通的中道上，西域诸国的乐伎东传中原时会聚于龟兹，导致龟兹音乐大盛。早在隋前的东魏西魏时代，龟兹音乐就传入中国，《隋书·音乐志》说：“至隋有《西国龟兹》《齐朝龟兹》《土龟兹》等，凡三部。开皇中，其器大盛于闾闬。”[10]378 到唐代，龟兹音乐对中原的影响更大。唐帝国宫廷内诸多重要大曲均受到龟兹音乐的影响。唐帝国宫廷燕乐立部伎八部乐曲“自《破阵乐》以下，皆雷大鼓，杂以龟兹之乐，声振百里，震动山谷”[1]1060。坐部伎六部乐曲“自《长寿乐》已下，皆用龟兹乐”[1]1062。

众所周知，唐代最有名的乐舞为《霓裳羽衣舞》。关于此曲的创作过程，有诸多说法，有一点是各资料共同肯定的，那就是这部乐曲采纳了经西域而来的古印度的《婆罗门乐典》。其中《碧鸡漫志》记载最为详细。《碧鸡漫志》卷三云：

> 杜佑《理道要诀》云：“天宝十三载七月改诸乐名，中使辅璆琳进旨，令于太常寺刊石，《内黄钟商婆罗门曲》改为《霓裳羽衣曲》。”《津阳门诗》注：“叶法善引明皇入月宫，闻乐归，笛写半，会西凉都督杨敬述进《婆罗门》，声调吻合，遂以月中所闻为散序，敬述所进为腔，制《霓裳羽衣》。”月宫事荒诞，惟西凉进《婆罗门曲》，明皇润色，又为易是名，最明白无疑。[11]71-72

此记载说《霓裳羽衣曲》首创为唐明皇，他梦游月宫闻乐，获得灵感，正在创作时，西凉都督杨敬述进《婆罗门乐曲》，此曲恰好与唐明皇拟定的声调吻合，于是，以月宫所闻为内容，以《婆罗门曲》为腔调，写成一个乐曲，原名《内黄钟商婆罗门曲》，后改名为《霓裳羽衣曲》。《霓裳羽衣舞》是中华古代乐舞的典范，它在中华美学史上的地位堪同李白的诗歌、怀素的书法、王维的画并列。然而如果没有吸纳来自西域的《婆罗门乐曲》，就不会有如此高的艺术成就。

唐帝国的最高统治者为什么那样喜欢夷狄音乐？原因之一：来自夷狄的乐舞，非常突出的特点，就是质朴、刚健，充满着原始生命力。从人的审美心理来说，非常需要这样的美；而来自南朝旧曲的商乐，缺乏这种效果。原因之二：唐帝国是从血泊中打出来的，它崇尚的精神不是轻柔曼妙的优美而是刚健雄壮的崇高。夷狄音乐的蛮野与刚健在一定程度上正合唐帝国精神建设的需要。

人们通常只是认为唐帝国是当时亚洲也许世界的第一强国，具有大国的气度与胸襟，因而对于凡是来中国做生意、旅游、求学或者献艺的人士均持欢迎的态度，这诚然是对的，但这不是主要的，主要的还是唐帝国自身的需要。需要总是第一位的。新兴的唐帝国需要具有蛮荒气息与原始生命力的夷狄之乐。正是在需要的背景下，夷狄乐舞连同它所代表的文化以从来没有过的规模进入汉文化为主体的中原地区，于是，一场轰轰烈烈的华夏文化的新建设开始了。

唐太宗实施开放尚和的国策，基本上为唐朝后代帝王所继承，这就为唐代艺术生产力的解放创造了条件，为唐代整个艺术的繁荣创造了条件。乐舞的繁荣只不过是全部艺术繁荣中的一支奇葩罢了。

注释：

(1)据《唐会要》卷十四“协律郎”条：“大乐署掌教，雅乐、大曲三十日成；小曲二十日。”大曲是相对于小曲规模较大的融乐、舞、诗于一体的乐曲。

参考文献：

[1]刘昫，等.旧唐书(第4册)[M].北京：中华书局，1975.

[2]崔令钦.教坊记笺注[M].任半塘，笺注.北京：中华书局，2012.

[3]欧阳修，宋祁.新唐书(第20册)[M].北京：中华书局，1975.

[4]欧阳修，宋祁.新唐书(第2册)[M].北京：中华书局，1975.

[5]乐记[M].吉联抗，译注.北京：人民音乐出版社，1982.

[6]白居易全集[M].上海：上海古籍出版社，1999.

[7]杨伯峻，译注.论语译注[M].北京：中华书局，1980.

[8]王谠.唐语林校证(下)[M].周勋初，校证.北京：中华书局，1987.

[9]玄奘.大唐西域记全译[M].辩机，编次.芮传明，译注.贵阳：贵州人民出版社，1995.

[10]魏徵，令狐德棻.隋书(第2册)[M].北京：中华书局，1973.

[11]王灼.碧鸡漫志[M].上海：上海古籍出版社，1988.

(责任编辑　吴　勇)